

MARIELA INSÚA, VIBHA MAURYA Y  
MINNI SAWHNEY (EDS.)

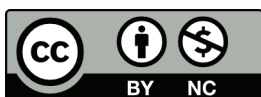
# ACTAS DEL III CONGRESO IBERO-ASIÁTICO DE HISPANISTAS



Mariela Insúa, Vibha Maurya y Minni Sawhney (eds.), *Actas del III Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 33 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.



Esta colección se rige por una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/).

ISBN: 978-84-8081-482-9.

## COMPARACIONES TRANSCULTURALES DE CINE INDIO Y CINE ESPAÑOL. MARGINADOS SOCIALES EN EL MELODRAMA (1)

*María Dolores García-Borrón*

En pocas páginas, como imaginarán es difícil hacer siquiera un resumen breve de uno solo de los temas en relación a las cinematografías en lenguas indias o hispánicas; pues ya tienen larga historia, y además pertenecen a culturas tan peculiares. Voy a intentar sin embargo, solo de modo exploratorio y por supuesto no exhaustivo, y siempre evitando el extrapolar las conclusiones respecto al cine español o al cine indio en su conjunto, comentar algo respecto a unos ejemplos de “marginados sociales” que aparecen en melodramas de las décadas de 1940, 50 y 60.

Como introducción, diré primero que con todas sus similitudes o diferencias en los campos artístico o técnico, hay igualmente aspectos significativos en cuanto a su particular desarrollo o historia que también comparten no solo la cinematografía india y la española, sino otras muchas. Por ejemplo, los años tras la Segunda Guerra Mundial en los 40 y los dos decenios siguientes (los 50 y 60), fueron una Edad de Oro para el cine en lengua no inglesa; especialmente en diversos países europeos (sobre todo Italia, Francia y España; y en otros países mediterráneos como Egipto y Líbano); así como en Asia (sobre todo India, Japón, Corea del Sur, y Filipinas; y también en China e Irán). En esos países, con el surgir de un mayor número de producciones más artísticas y maduras, y con mejoras substanciales en las técnicas cinematográficas, no solo aparecen importantes películas de tipo *mainstream*, sino también fértiles corrientes nuevas como el llamado *Neorealismo italiano*, y la *Nouvelle Vague* («Nueva Ola») francesa, o como el *Nuevo Cine Español* («NCE»), el *Nuevo Cine Egipcio* (*Egyptian*

*New Cinema*), la *Nueva Ola de Irán* (*Iranian New Wave*), o en la India el *Parallel Cinema*, etc. En los 60 hubo pues «Nuevo Cine» en no pocos países, con influencias del *Expresionismo* alemán, el *Neorrealismo* italiano, y la *Nouvelle Vague* francesa.

Además, estas corrientes o sus autores, coexistiendo con Hollywood, el más importante molde y líder cinematográfico contemporáneo a ellas, y también con el *mainstream* o *estilo más habitual* de sus respectivos países que le era precedente o contemporáneo, a menudo se influían e interactuaban a su vez una con otra e internacionalmente. Esto ocurría también, por supuesto, en el cine de India o el de España. Por ejemplo, Satyajit Ray (1921-1992), que decía sentirse influido por el francés Jean Renoir —le conoció durante el rodaje de *Le fleuve* («El río») en Bengala— así como por Rossellini, De Sica, y otros neo-realistas italianos en su propia cinematografía, ejerció a su vez tras alcanzar fama mundial gran influencia en el trabajo de otros como Scorsese, Ivory, Kiarostami, Kazan, Truffaut, Goddard, Spielberg, Takahata, Nava, Sachs, Boyle, o incluso —se dice— en el español Carlos Saura. Igualmente es sabido que Ray inspiró importantes películas de otros cineastas; por ejemplo las de Spielberg *Encuentros en la Tercera Fase* (*Close Encounters of the Third Kind*) y *E.T.* Sea como sea, ya en los 2000, también se reconoce a Ray precursor del mejicano González Iñárritu, con su *cine hyperlink* (estilo del que pudimos ver un primer ensayo en la estructura multipolar de *Kanchenjunga*, film de Ray de 1962); etc. De modo similar, el español Luis Buñuel (1900-1983) inspira a numerosos cineastas con su estilo surrealista. Como otras no pocas películas españolas tuvieron segundas y terceras versiones (*remakes*) o fueron fuente de inspiración para otras industrias incluyendo a Hollywood. En las tres décadas de que ahora hablamos (pero ocurre constantemente desde los inicios del cine) hay muchos ejemplos famosos; como *El destino se disculpa*, dirigida por el español Sáenz de Heredia en 1945; obra que en 1946 se convierte en *It's a wonderful life*, por Frank Capra. Etc.

Hoy la influencia del cine reciente en hindi (el de Bollywood) sobre otras cinematografías de la misma India y otras de Oriente o de Occidente<sup>1</sup>, es una de las mayores y más fáciles de discernir (en países

<sup>1</sup> En la misma India, las películas en hindi son aceptadas mucho más ampliamente que otras debido a su actitud de total integración respecto a los distintos grupos

orientales, viene influyendo desde los años 30 y especialmente desde los 50). No obstante, por ahora en Occidente las influencias aún se ciñen mayoritariamente —pero no únicamente— a lo más superficial: colores, vestuario, montaje, música, bailes. Pues sin duda ambas cinematografías, la de India y en su mayoría la *mainstream* de Occidente, han venido presentando importantes diferencias como especialmente en lo relativo a expresión de la causalidad (las películas indias suelen dar los hechos como *faits accomplis*, sin detenerse a mostrar el encadenamiento de causas y efectos; a la vez, los personajes son mostrados cual caracteres inmutables, “nacidos así”). Además, el cine popular indio no ha seguido habitualmente las unidades de Aristóteles, los personajes y sus rasgos corresponden a estereotipos, abundan las “historias dentro de la historia” sin relación con el hilo principal, hay primacía del concepto interpretativo de *rasa*, el canto está siempre presente, etc.

Sería también interesante hacer notar que en India y España hubo —en el siglo XX— igualmente algunas coincidencias en cuanto a circunstancias históricas. Por ejemplo, la Guerra Civil española de 1936-1939, con la separación —que dura decenios— de los españoles en dos bloques de ideas políticas distintas, puede ciertamente recordar las luchas y tensiones entre Hindúes y Musulmanes, y también especialmente la Partición de India y Pakistán en 1947, como la de Bengala en 1905 y de nuevo en 1947. Por otra parte, tanto en la India como en España ha habido graves desastres sociales (como hambrunas, crímenes impunes, trabajos forzados, encarcelamientos, ejecuciones masivas y robos contra el bando perdedor, etc., así como terremotos, inundaciones y otros desastres naturales y ecológicos, terrorismo, sublevaciones, maquis, mercado negro, huelgas, etc.); en conjunto condiciones de vida difíciles, precisamente en esas décadas doradas para el cine de que estamos hablando; y en la de 1940, con la Segunda Guerra Mundial de fondo. Además, salvando distancias, también en España como en India se dan lenguas, dialectos, y usos diversos que han podido dar pie a subgéneros o a modalidades variadas (como por ejemplo, en

étnicos y religiosos, superando también las barreras regionales. Sin embargo, que de algunas películas regionales de éxito se hagan remakes en hindi, sin duda puede significar que las cinematografías de los diversos estados indios hacen a veces también por su parte alusión a temas inclusivistas o del ámbito nacional en general.

España dentro del *costumbrismo* tendríamos el llamado *costumbrismo madrileño*, o el *costumbrismo andaluz*, o el *valenciano*, *gallego*, *aragonés*, *canario*, *balear*, así como la llamada *Escuela de Barcelona*, etc.; del mismo modo en que en la India se dan cinematografías diversas según regiones; si bien en España la producción ha venido estando más centralizada que en el Subcontinente).

En aquellos años, entre los mejores y más famosos directores de cine, guionistas, técnicos, y actores españoles, hubo muchos izquierdistas, miembros del entonces clandestino Partido Socialista Obrero Español (PSOE), y aún mayor número de afiliados o simpatizantes del Partido Comunista de España (PCE), o de sus sindicatos Unión General de Trabajadores (UGT) y Comisiones Obreras (CCOO); y entre los anarquistas estaban los de Confederación Nacional de Trabajadores (CNT), etc. Al igual que en la India, donde muchos de los que hacían films comprometidos socialmente eran miembros de IPTA, la *Indian People's Theatre Association*, fundada en 1942 por comunistas, socialistas y filocomunistas, con miembros que hoy siguen siendo célebres. (Mientras, en EEUU el Comité de Actividades Antiamericanas funcionaba desde 1938, y de mediados de los 40 a los primeros 50 estaba en pleno auge).

No obstante, es igualmente cierto que tanto en India como en España los liberales y progresistas como otros profesionales de tendencias más inmovilistas o tradicionalistas en el seno de la industria cinematográfica han también colaborado en una tarea común por el cambio social o político, cultural, estructural; como ha sido el caso en otros países. Para ello el género melodramático ha sido de utilidad.

En pocas palabras, y citando a Paul Willemen:

melodrama was a way of negotiating the transition from absolutism to capitalism, from the feudal aristocracy to the industrial bourgeoisie as the ruling class, or as least as presenting the problems of capitalist modernization, then the presentation of the family in such narratives would be determined precisely by the need to reconcile the drama of lineage and reproduction with the drama of social-structural change<sup>2</sup>.

Como no tenemos mucho tiempo, vamos ahora a concentrarnos solo en algunos films indios y españoles que comparten ciertos temas

<sup>2</sup> Ver Dissanayake, 1993, p. 187.

y rasgos. Veremos en qué su técnica, su estética y su ética son o no parecidas; y cómo de su fábula se desprenden o no personajes que son *marginados sociales*. Ya que para este trabajo, he elegido el personaje del *marginado social* porque las causas que llevan a considerar *paria* a alguien ya suelen significar mucho en cuanto a las verdaderas similitudes o diferencias que una comunidad en concreto pueda tener respecto de otra en un momento dado.

Dando por sentado que Uds. ya conocen la definición de melodrama filmico, su desarrollo e historia, subgéneros distintos, y el que muchas películas son a menudo híbridos de dos o más géneros o subgéneros, seleccionaré al azar para su comparación aquí algunos personajes que han sido considerados *marginados sociales*, partiendo de cinco de los temas más usuales en melodramas de esas tres décadas de 1940, 1950 y 1960.

La mayoría de los films de que voy a hablar son hoy considerados clásicos, y tratan los temas siguientes: 1) Áreas rurales versus gran ciudad, sus problemas como hambrunas, maquinaciones de prestamistas, vivienda, intrigas y fraudes para sojuzgar a las masas, movilidad social, escalada del crimen, etc.; 2) Modernos adelantos técnicos y nuevas máquinas; 3) Género o/y Familia; 4) Marginados de personalidad marcada por una sensibilidad especial (ya sean santos, artistas, poetas, profesores, médicos, obreros, deportistas, abogados, u otros); y 5) Figuras de marginados en superproducciones. Por supuesto podríamos seleccionar de entre otros grupos diferentes a estos, y clasificar los films según otros temas o aspectos.

#### TEMA I. ÁREAS RURALES VERSUS GRAN CIUDAD

*La casa de la lluvia*, Antonio Román, 1943; *Huella de Luz*, Rafael Gil, 1943; *Udayer Pathay/Hamrahi*, Bimal Roy, 1944; *Dharti Ke Lal*, K.A. Abbas, 1946; *Neecha Nagar* ("Lowly City"), Chetan Anand, 1946; *Las aguas bajan negras*, 1948, de J. L. Sáenz de Heredia; *La calle sin sol*, Rafael Gil, 1948; *Un hombre va por el camino*, por Manuel Mur Oti, 1949; *Ezhai Padum Padu* ("The Plight of the Poor"), de K. Ramnoth, 1950; *Los olvidados*, de Luis Buñuel, 1950; *Historia de una escalera* ("History of a Staircase"), Ignacio F. Iquino, 1950; *Chinnamul* ("The Uprooted"), de Nemai Ghosh, 1950; *Surcos* ("Furrows"), de J. A. Nieves Conde, 1951; *Awaara* ("The Vagabond"), con Raj Kapoor, 1951; *Esa pareja feliz* ("That happy couple"), 1951; *Nagarik*

(“El ciudadano”), Ritwik Ghatak, 1952; *Segundo López, aventurero urbano*, Ana Mariscal, 1953; *Do Bigha Zameen*, de Bimal Roy, 1953; *Sree 420* (“Mr 420”), con Raj Kapoor, 1955; *Kalamati*, de Tapan Sinha, 1957; *Do Ankhen Barah Haath*, de V. Shantaram, 1957; *Los golfos* (“Unemployed youth”, o “Hooligans”), de Carlos Saura, 1959; *Neel Akasher Neechey*, de Mrinal Sen, 1959; *El pisito* (“The Little apartment”), Marco Ferreri, 1963; *Shehar aur Sapna* (“The Light and the Dream”), por K. A. Abbas, 1964; *La ciudad no es para mí* (“City Life is not for Me”), 1966, de Pedro Lazaga; así como los tres films de la “Trilogía de Apu”: *Pather Panchali* (“La canción del camino”) 1955, *Aparajito* (“El invencible”) 1956, y *Apur Sansar* (“El Mundo de Apu”), 1959, de Satyajit Ray; *Apanjan* (“Unemployed youth”), Tapan Sinha, 1968; etc.

#### TEMA 2. GÉNERO/FAMILIA

*Ella, Él, y sus millones* (“She, He, and his millions”), Juan de Orduña, 1944; *El Clavo*, Rafael Gil, 1944; *Swarga Seema*, por B. N. Reedy, 1945; *Mariona Rebull*, J. L. Sáenz de Heredia, 1947; *La casa de las sonrisas*, Alejandro Ulloa, 1947; *Andaz* (“Style”), Mehboob Khan, 1949; *Pequeñeces* (“Small Trifle”), Juan de Orduña, 1950; *Cielo Negro* (“Black Sky”), por Manuel Mur Oti, 1951; *Hamrahi*, dirigida por T. Prakhall Rao, 1963; *Calle Mayor* (“Main Street”), J. A. Bardem, 1956; *Gumrah*, (“Deception”, o “Astray”) de B. R. Chopra, 1963; *La Tia Tula* (“Aunt Tula”), de Miguel Picazo, 1964; *Mahanagar* (“La gran ciudad”), 1963, y *Charulata* (“La esposa solitaria”) 1964, de Satyajit Ray; *Viridiana*, adaptación de la novela de Pérez Galdós, con dirección de Luis Buñuel, 1961; *Sahib Bibi aur Ghulam* (“The Master, the Wife, and the Slave”), por Abrar Alvi, 1962; *Noche de verano*, por Jorge Grau, 1962; *Los felices 60*, de Jaime Camino, 1964; etc.

#### TEMA 3. NUEVAS TÉCNICAS Y MÁQUINAS

*Wapas*, de Hemchandra Chunder, 1943; *Rojo y Negro* (“Red and Black”; sobre la Guerra Civil Española y Posguerra), por Carlos Arévalo, 1942; *Ajantrik*, 1958; (“The Unmechanical”), de Ritwik Ghatak; *Abhijan*, 1962, “The Expedition”), de Satyajit Ray; *El Cochecito*, 1960 (“The little car” o “The Wheel chair”), de Marco Ferreri/Rafael Azcona; *Plácido*, 1961, de Luis García



Berlanga/Rafael Azcona; *El mundo sigue* ("Life goes on"), 1963, dirigida y protagonizada por Fernando Fernán-Gómez; etc.

#### TEMA 4. PERSONAS CON SENSIBILIDADES ESPECIALES

*Intriga*, dirigida por Antonio Román, 1942; *El hombre que se quiso matar*, por Rafael Gil, 1942; *Swarga Seema*, de B. N. Reddy, 1945; *Andaz*, Mehboob Khan, 1949; *Abel Sánchez. Historia de una pasión* ("Abel Sánchez. History of a Passion"), y *Embrujo* ("Bewitched") ambas obras maestras por Carlos Serrano de Osma, 1946, y *La Sirena Negra* ("The Black Mermaid") por el mismo director, 1947; *Vida en Sombras* ("Life in Shadows"), de Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948; *La fiesta sigue*, Enrique Gómez, 1948; *Babul*, por S. U. Sunny, 1950; *Misericordia* ("Compassion"), 1953, por Zacarías Gómez Urquiza; *Devdas*, versión de Bimal Roy, 1955; *Pyaasa* ("The Thirsty One"), de Guru Dutt, 1957; *Nazarín*, por Luis Buñuel, 1958; *Kaagaz Ke Phool* ("Paper Flowers"), 1959, de Guru Dutt; *Mere Dhaka Tara* ("The Cloud-Capped Star", "Estrella nublada"), 1960, y *Komal Gandhar* ("A soft tone on a sharp note"), 1961, por Ritwik Ghatak; etc.

#### TEMA 5. SUPERPRODUCCIONES

*Sikandar* ("Alexander the Great"), dirigida por Sohrab Modi, 1941; *Don Quijote de la Mancha*, de Rafael Gil, versión de 1947-48; *Locura de amor* ("The Mad Queen", sobre la Reina Juana la Loca, "Queen Joan the Mad"), de Juan de Orduña, 1950; *Mother India*, por Mehboob Khan, 1957; *Mughal-e-Azam* ("The Great Mughal"), de K. Asif, 1960; *El Cid* ("The Cid"), por Anthony Mann, 1961 (coproducción EEUU-Italia rodada en España, sobre el famoso héroe medieval); etc.

Vamos ahora a la comparación de algunos personajes que pueden definirse como 'marginados sociales' en varios de los films citados arriba.

#### TEMA 1. ÁREAS RURALES VERSUS GRAN CIUDAD

Vamos primero a considerar aquí, entre los muchos films que están relacionados por tantos aspectos —y que a la vez tienen disimilitudes sobre las que podríamos hablar muchos días seguidos sin parar—, solamente dos ejemplos: *La casa de la lluvia* ("The house of

the rain”), dirigida por Antonio Román en 1943, y *Pather Panchali* (“La canción del camino”), de Satyajit Ray, año 1955. La primera vez que vi *Pather Panchali* (hace años, en Barcelona) algunas de las secuencias que más me impresionaron, desde un punto de vista formal y estético, así como debido al modo en que están montadas, fueron precisamente esos momentos diegéticos en que la lluvia cae, promoviendo un cambio nuevo y completamente diferente de situación. Cuando la adolescente Durga —la hermana de Apu, el protagonista de la saga— se queda empapada, en mitad del campo, después de ver —por primera vez en su vida— un tren que pasa en la distancia; y luego también especialmente cuando la casucha familiar es golpeada por el viento y la lluvia en noche de gran tormenta, con el agua batiendo ruidosamente los tejados, cayendo abundantemente por tubos y canalones, y el huracán amenaza hacer volar los restos de paredes y puertas, las contraventanas, para exponer a los habitantes, casi desnudos, a la tempestad. El tratamiento cinematográfico de estas secuencias de lluvia en la película de Ray no deja ciertamente de hacer recordar algunas de las que aparecen en *La casa de la lluvia* (“The house of the rain”), melodrama rural español dirigido por Antonio Román en 1943. Aunque el argumento de ambas películas es muy diferente (suicidio, incesto y adulterio en el melodrama de Román; infancia en el campo, pobreza extrema y busca de una vida mejor en una ciudad lejana en el caso del film de Ray), los aguaceros y ventiscas y sus significados semánticos resultan de modo muy similar. Desde luego, tanto Román como Ray parecen dar prioridad (sobre el hilo narrativo y sobre los personajes) al ambiente o/y a los elementos naturales y atmosféricos. En el film español, los personajes son *marginados sociales* (en su caso, son así plasmados a causa de sus vicios, su inmoralidad, o su trágico final), y son también expuestos a la furia de los elementos; desde el principio de esta película de Román —e incluso como fondo a los títulos de crédito— vemos que la lluvia (en mitad de la noche, como en el caso de la segunda secuencia de lluvia en *Pather Panchali*), no deja de caer violentamente (al ritmo de la música del español Muñoz Molleda, compuesta especialmente para esta película) en la oscuridad, sobre las ruinas de una vieja iglesia; pero justo allí, en un momento posterior de la película, veremos a Fernando, el protagonista, confesar a Lina el amor adúltero que le profesa. Así, el director Román parece sugerir (recuérdese que estamos en 1943, tiempos de dura posguerra en

España), que la iglesia, institución que fomentó el amor fecundo —el matrimonio—, por estar ahora en ruinas solo puede albergar relaciones ilícitas, las cuales conllevarán un cambio de vida dramático, con el traslado a vivir en una gran ciudad lejana. Tal y como ocurría con la casucha de *Pathar Panchali*, destruida también por una salvaje lluvia que parecía más que lavar, llevarse todo, incitando de la misma forma la partida de pobres, inocentes, ingenuos e ignorantes campesinos, que llegarán como *marginados* a la gran urbe desconocida.

No obstante, por supuesto muchas de las situaciones en que estos parias se ven envueltos, pueden recibir en manos de cualquier realizador los mismos tratamientos o bien otros muy distintos en el cine indio, o en el cine español, o en el de cualquier otra nacionalidad. Vamos a comentar ahora otros dos tratamientos similares : 1) Los aldeanos migrantes salen del tren y caminan por el andén de una estación ferroviaria en el momento de su primera llegada a la gran urbe, donde van a buscar trabajos que les permitan quedarse, en melodramas tales como la película india *Chinnamul* (1950) o la española *Surcos* (1951; aunque en este último largometraje la sensación es luego reforzada por la secuencia siguiente, en que los aldeanos reaparecen emergiendo de los muchos escalones de una boca del metro subterráneo en dirección a una calle muy concurrida); la escena del andén del tren está presente también en el film neorrealista italiano de Luchino Visconti *Rocco E I Suoi Fratelli*, (“Rocco y sus hermanos”), otro famoso melodrama producido mucho después, en 1959. 2) En cuanto a otras técnicas como las de cámara, podemos decir por ejemplo que en otro gran éxito comercial, la película de 1950 *Babul*, del director indio S. U. Sunny, el uso de filtros (en que había sido pionero el director indio Barua en su versión de *Devdas* de 1935), permite presentar cielos negros — *black skies*— sobre la tierra blanca, como en la no menos interesante cinta *Cielo Negro* (dirigida en 1950, estrenada en 1951), título que significa precisamente “Black Sky”, del director español Manuel Mur Oti; otro film que, como los otros cuatro mencionados en este párrafo, plasma problemas cotidianos en puro estilo del realismo social español, si bien a veces hace uso de la fantasía.

## TEMA 2. GÉNERO/FAMILIA

Vamos ahora a tomar aquí para comparación *Gumrah* de B. R. Chopra (1914-2008) y *La Tía Tula*, de Miguel Picazo (n. 1927), dos obras de 1963 y 1964, respectivamente. Ya he visto ambas películas varias veces, y leído la novela de 1921 por Miguel de Unamuno, en la cual se basa el film.

*Gumrah* (“Engaño”/“Deception”, o “Extravío”/“Astray”, 1963). En esta película, dirigida por B. R. Chopra en 1963, vemos a la protagonista, Meena, casada con Ashok, el viudo de su hermana, que murió dejando al hombre (de bastante más edad que Meena) solo con los hijos de ambos. Meena está contenta en su relación con Ashok, pero un ex-pretendiente, Rajinder, reaparece y quiere continuar su inacabado affair. Meena intenta soslayar el arduo dilema amoroso, se muda desde la pequeña ciudad en que viven a una urbe mayor; pero pronto se ve envuelta, sin poderlo remediar, en una relación sexual con Rajinder. Sin embargo, al final confiesa todo a su marido y elige seguir con él. El desliz de Meena se ve también compensado por el hecho de que (en primer lugar) había elegido altruísticamente casarse con Ashok para hacer de madre de los hijos de su propia hermana; de este modo, Ashok la trata afectuoso y confiado, evitando indirectas respecto a cualquier pérdida que haya podido sufrir ella debido a su elección; caballerosidad que también resulta del agrado del público. Así, la pareja parece destinada a vivir dichosa y ordenada, y por tanto no deriva de la historia ningún *marginado* por la sociedad.

No obstante, esta historia era sin duda tema atrevido para la época. Pero sea como sea, no todo parece haber cambiado mucho desde entonces; porque, tomando prestados un montón de elementos de la versión de *Gumrah* de 1963, justo el mismo conflicto y un desenlace igual ocurren en *Bewafaa* (“Infiel”, “Unfaithful”), melodrama musical de 2005 que protagoniza Kareena Kapoor y dirige en Bollywood Darmesh Darshar. De nuevo, una historia de valores morales y sociales en proceso de cambio; y esta vez además con un plus, apareciendo incluso para mayor claridad la tagline “Cuando se encuentran dos culturas” (“When two cultures meet”). La acción transcurre en Montreal, siendo canadiense la madre de las hermanas, y el padre un NRI (emigrante indio).

Vamos ahora a considerar la película española rodada y estrenada en los mismos años que *Gumrah: La tía Tula* (“Aunt Tula”, 1964). Tras la súbita muerte de su hermana, Tula se muda al hogar de su ahora viudo cuñado, Ramiro, para cuidar de él y de la casa, y para hacer de madre a sus sobrinos Tulita y Ramirín, de entre 8 y 11 o 12 años. Pronto, Ramiro le hace proposiciones, pero ella no acepta casarse ni acostarse con él. La tensión que ello produce a Ramiro le lleva a violentar a una joven campesina —prima de ambos, que vive en una granja—, y al quedar esta embarazada, él se ve forzado a desposarla, olvidando a Tula. La película termina con Tula en la estación, despidiéndose tristemente de la nueva pareja y los dos niños, que le dicen adiós, mirándola desde la ventanilla del vagón, mientras que Tula, desde una posición más baja (el andén), extiende el brazo para tocar el área en que las manos de los niños aparecen tras el vidrio. Tula queda sola consigo misma, otra vez, con los ojos fijos en el tren, que se aleja a buen ritmo. El semblante de ella, si bien triste, es del todo compuesto y sereno.

El film, complejo y de grandes calidades estéticas y cinematográficas, es considerado de los mejores de aquel llamado Nuevo Cine Español. Está basado como decíamos en la célebre novela del filósofo y escritor Miguel de Unamuno (1884-1936), que crea, con Tula, un personaje muy especial. Con el desarrollo económico de los últimos años 50 y de los 60, y con la entrada de mujeres de clase media en la fuerza de trabajo, con revisiones paralelas de leyes y normas del régimen de Franco en relación al género, la imagen de la mujer “moderna” o “nueva” empieza a reaparecer (ya había surgido antes, en la II República Española, antes de la guerra de 1936-39; pero desaparece casi por entero al inicio de la era franquista). Y así, Tula encarna otra reconciliación contradictoria de viejos y nuevos valores. Unamuno le da (en su obra de 1921) unas como virginidad e independencia simultáneas, pero en su film de 1964, Picazo parece sustituirlas por simple terquedad y represión sexual, faltas típicas en muchas “solteronas”. Esos supuestos defectos o errores de Tula llevan a la triste consecuencia de su propia frustración como ser humano, y a problemas que deberán sufrir Ramiro y los niños; estos, empero, aún parecen querer y respetar a su Tía, pero niños al fin, se nos queda la sensación de que pronto la olvidarán.

Cuando su estreno (y hasta hoy), muchos críticos y gran parte del público parecen entender que Tula se engaña, se niega a sí misma: una solterona cabezota, frustrada, una *marginada social*. Pero tras leer la novela, creo que Unamuno pinta más bien a Tula como dueña de sí: no quiere perder el control de su vida, e intenta evitar caer en manos de otra persona. Mujer de buen corazón, entró en la casa por ayudar, con total sinceridad; y no para convertirse en esposa o amante de alguien que no la atrae particularmente. Sin embargo, Picazo (n. 1927) subrayó, al ser entrevistado tras el estreno de este su primer film, que Tula era una solterona reprimida, y en suma acaba siendo *marginada* por la *sociedad*.

Sea como sea, hemos visto en estas tres películas (*Gumrah*, *La Tía Tula* y *Bewafaa*) que comparten un punto de arranque similar, que Tula es el único personaje que emerge como *marginado social*, resultando castigada socialmente; en la atmósfera de una pequeña ciudad, va a quedar desconsolada (nadie va a consolarla) por la pérdida de los niños que ama, condenada a la soledad, ni siquiera considerada persona sino “vieja solterona”, y así, va a ser despreciada e incluso insultada por los del pueblo, los machos, y otras gentes de menor educación, fuerza, caridad, templanza, y otros valores que ella ciertamente ha demostrado. Sin embargo, contrariamente a Tula, Meena, protagonista del film de B. R. Chopra, no va a sufrir ese tipo de problemas, ya que al final elige no cruzar la *Laxman Rekha* (la “Línea de Laxman”, “Laxman’s Line”), sino volver a los brazos de su marido, su excuñado; al que conoció por casualidad, y que es más viejo que ella.

### TEMA 3. NUEVAS TÉCNICAS Y MÁQUINAS

Voy ahora a comentar algún punto interrelacionado en los films *Ajantrik* (“The Unmechanical”), de Ritwik Ghatak, 1958; *El cochecito* (“The little car”, o “The wheelchair”)<sup>3</sup>, con guion de Rafael Azcona, dirigido por Marco Ferreri en 1960; *Plácido*, de Luis García Berlanga, 1961; *Abhijan* (“The Expedition”), de Satyajit Ray, 1962;

<sup>3</sup> El argumento de este otro famoso film titulado *The Wheel chair*, del cineasta bengalí Tapan Sinha, estrenado en 1994 y protagonizado por el actor también bengalí Soumitra Chatterjee, no tiene nada que ver con estas cinco películas anteriores; versa sobre graves sentimientos de depresión debidos a accidentes, violación en grupo, y otras experiencias muy traumáticas, y el modo de superarlas.

y *El mundo sigue* (“Life goes on”), dirigido por F. Fernán-Gómez en 1963. Estas películas tienen como principal protagonista un automóvil (una silla de ruedas en el caso de *El cochecito*; Tapan Sinha dirigió también una película titulada en inglés “The wheelchair”, en 1994; pero creo que su historia no tiene ningún parecido con la película española citada aquí).

Estas cinco películas tienen respectivamente automóviles, o carros, y una silla de ruedas, como protagonistas; de una forma o de otra, todas ellas tratan de la movilidad, o de la movilidad social, y de la inmovilidad, lo estático; así pues, todas ellas giran en torno a la imagen fija o en movimiento. Sin embargo, podemos decir que no pertenecen a los mismos géneros o subgéneros. La película de Ritwik Ghatak, *Ajantrik*, de tonos melodramáticos según los problemas que aparecen en el argumento, a veces ha sido considerada de ciencia-ficción, siendo una de las primeras obras cinematográficas en presentar un objeto inanimado, en este caso un coche, en tanto que personaje central de la historia; unos quince años antes de las películas americanas sobre “Herbie”. Aquí el *marginado social* puede ser el propietario del coche, que parece completamente hechizado por su vehículo. Luego tenemos, como melodramas más obvios y serios, la historia de Satyajit Ray —*Abhijan*—, y la de Fernán-Gómez, *El mundo sigue* (“Life goes on”); y aunque teñidas de comedia y caricatura, o *esperpento*, los films *Plácido* y *El Cochecito*, los cuales podrían quizá definirse mejor en tanto que comedias-drama, puesto que en España, como en todas partes, los géneros también se hibridizan y se mezclan a menudo.

En cuanto a *Ajantrik*, el poeta bengalí Alokranjan Dasgupta escribió: «The merciless conflict of ethereal nature and mechanical civilization, through the love of taxi driver Bimal and his pathetic Jagaddal (that’s the name he’s given his old, shabby car, a Chevrolet, 1920 model) seems to be a unique gift of ... modernism»<sup>4</sup>. Bimal quiere a su coche porque para él, representa una elevada técnica, modernidad y posibilidad de una vida mejor. Justo lo mismo parece

<sup>4</sup> Alokranjan Dasgupta (Calcutta, 1933) es un prolífico poeta y ensayista que ha trabajado muchos años como profesor de Indología en la Universidad de Heidelberg. Además, ha traducido numerosas obras indias al alemán, al francés y al inglés, e inversamente desde estos idiomas occidentales al bengalí. En algunos de sus ensayos más conocidos establece paralelismos entre la poesía y otras artes, entre ellas el cine (V. Bibliografía).

ser el caso en las otras cuatro películas que aquí relacionamos con esta, aunque por supuesto el estilo y los problemas presentados en concreto puedan ser diferentes. *Plácido* por ejemplo, personaje principal en este film de Berlanga de 1961, demuestra tal como hace Bimal, un enorme amor por su vehículo, un carro motorizado (que actúa como una pieza bien diferenciada y muy efectiva del attrezzo, aunque sin tanta independencia como Jagaddal), el cual finalmente no podrá proporcionar a su dueño la movilidad social que tanto ansía; Plácido seguirá siendo un *marginado social*, del que todos se burlan o al que ignoran, en el mejor caso. En cuanto al viejo impedido de *El cochecito* (“The little car”, o “The wheelchair”) —un verdadero *marginado social*— llega incluso a vender todo objeto de valor o de uso perteneciente a su familia para comprarse la silla de ruedas; y Elo, la de *El mundo sigue* (“Life goes on”), ama de casa desesperada en su matrimonio problemático, se suicida tirándose desde una alta ventana sobre el coche de su hermana, el cual para ella es un objeto de deseo totalmente inalcanzable.

El protagonista de *Ajantrik*, Bimal, el dueño del coche en la película de Ritwik Ghatak, aunque de personalidad muy ingenua, puede pensarse que ha influido en la construcción de otro personaje cínico, orgulloso y de mal genio, el taxista Naransingh en *Abhijan*, de Satyajit Ray, 1962<sup>5</sup>. Naransingh (que dicho sea de paso es considerado el prototipo del personaje de De Niro en *Taxi Driver*, de Scorsese, 1976), siente también pasión por su coche, un viejo Chrysler de 1930; pero contrariamente a lo que ocurre en el film de Ghatak, este no es el problema crucial del argumento en este melodrama que gira en torno a problemas sociales y criminales, con dilema amoroso (hay dos mujeres, una la maestra de escuela a quien ama el taxista, hasta que ve que no es de tan buen corazón como la otra, prostituta que él había despreciado inicialmente).

En cuanto al estilo cinematográfico, hay también puntos de diversidad muy interesantes, por ejemplo en lo dramático y en lo referente a la música; no obstante, las afinidades son igualmente numerosas (tal como dijimos al principio de este artículo, y como

<sup>5</sup> Recordemos aquí igualmente el corto del senegalés Ousmane Sembène *Borom Sarret* (1963), historia de un taxista que se gana duramente la vida en Dakar; otro ejemplo de “corrientes paralelas” que circulan en cinematografías del mundo. Otro taxi cinematográfico similar y famoso es el de *Taxi Blues* (1990), del post-soviético Pavel Lungin, que plasma un Moscú de alcohol y pobreza.



cineastas de todo el mundo acostumbran a reconocer, el principal instrumento —la cámara— siempre es el mismo, el cine es un arte universal, y el de Hollywood es ubicuo<sup>6</sup>; pero también Hollywood recibe influencias de todas partes), conectando estos films y a sus autores no solo por causa de las historias, el género, o la manera en que es construida la diégesis, sino también de otros modos técnicos o artísticos. Por ejemplo, en las primeras secuencias de *Ajantrik*, cuando un hombre de mediana edad y su padre (de aspecto más bien ridículo, movimientos exagerados, y ojos siempre muy abiertos) quieren viajar pero no hallan vehículo disponible para llevarlos tan lejos como precisan, y por carreteras tan malas, cuando aparece un muchacho que les guía hasta Bimal y su coche Jagaddal; el estilo de esta secuencia recuerda verdaderamente los géneros españoles del esperpento y la picaresca, y a la *Commedia dell'Arte* italiana.

Hay sin duda mucho que trabajar aún para que la historia de las cinematografías de India y España sea bien conocida y apreciada en ambos países, y espero ciertamente que todo ello será llevado a cabo en los próximos años.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *The Melodramatic Public: Film Form and Spectatorship in Indian Cinema*, New York, Palgrave-MacMillan, 2010.
- Aguilar, Carlos, *Guía del cine español*, Madrid, Cátedra, 2007.
- Bardem, Juan Antonio, *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*, Barcelona, Ediciones B, 2002.
- Benet, Vicente J., *El cine español: una Historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012.
- Bentley, Bernard, *A Companion to Spanish Cinema*, Woodbridge, Tamesis, 2008.
- Bhaskar, Ira, «Melodrama and the Indian Cinematic Form», Conferencia dada en Film Summer Institute, Faculty of Fine Arts, York University, 28 Mayo, 2013.
- Black, Gregory D., *Hollywood censored: Morality codes, Catholics, and the movies*, Madrid, Cambridge UP, 1998.

<sup>6</sup> Por ejemplo, ver Ray, Sandip (ed.), 2013, especialmente los capítulos 4, 11 y 14, en que Satyajit Ray habla sobre la influencia del cine, la música y el arte occidentales en su propia técnica fílmica; con todo y ser él un artista inequívocamente indio, claramente influenciado por las artes y la literatura de su país.

- Bordwell, David; Janet Staiger; Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London, Routledge and Kegan Paul, 1985.
- Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, Barcelona, Debolsillo, 2004.
- Castro de Paz, José Luis, *Sombras desoladas: Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*, Santander, Shangrila, Hispanoscope Libros, 2012.
- Dasgupta, Alokranjan, *The shadow of a kite and other essays*, Kolkatta, Dasgupta & Co, 2004.
- Dissanayake, Wimal (ed.), *Melodrama and Asian Cinema*, Cambridge UP, 1993.
- Donapetry, María, *Imagi/nación: la feminización de la nación en el cine español y latinoamericano*, Madrid, Fundamentos, 2006.
- Dwyer, Rachel (ed.), *Keywords in South Asian Studies*, 2004, disponible en: [www.soas.ac.uk/southasianstudies/keywords/keywords-in-south-asian-studies.html](http://www.soas.ac.uk/southasianstudies/keywords/keywords-in-south-asian-studies.html) [Fecha de consulta: 11/2/2013].
- Gokulsin, K. Moti; Wimal Dissanayake (eds.), *Routledge Handbook of Indian Cinemas*, London, Routledge, 2013.
- Jordan, Barry; Mark Allinson, *Spanish Cinema: A Student's Guide*, London, Hodder Arnold, 2005.
- Majumdar, Neepa, «Doubling, Stardom, and Melodrama in Indian Cinema: The 'Impossible' Role of Nargis», [www.academia.edu](http://www.academia.edu) [Fecha de consulta: 1/12/2013].
- Marsh, Steven, *Popular Spanish Film under Franco: Comedy and the Weakening of the State*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2002.
- Marsh, Steven; Parvati Nair (eds.), *Gender and Spanish Cinema*, Oxford, Berg, 2004.
- Nowell-Smith, Geoffrey (ed.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford UP, 1996.
- Porter-Moix, Miguel, «Universales y 'castizos'», Barcelona, *Destino*, XXX, 1539, 1967, pp. 46-47.
- Rajadhyaksha, Ashish; Paul Willemen (eds.), *Encyclopaedia of Indian Cinema*, New Revised Edition, London, BFI/Oxford UP, 2002.
- Ray, Sandip (ed.), *Satyajit Ray on Cinema*, New York, Columbia UP, 2013.
- Ray, Suchetana, «Satyajit Ray is this Spanish director's inspiration», 11 March 2008, disponible en: [www.ibnlive.in.com/news/satyajit-ray-is-this-spanish-directors-inspiration/60900-8.html](http://www.ibnlive.in.com/news/satyajit-ray-is-this-spanish-directors-inspiration/60900-8.html) [Fecha de consulta: 15/3/2013].
- Sanz Ferreruela, Fernando, *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.) y Excma. Diputación, 2013.

- Singer, Ben, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Contents*, New York, Columbia UP, 2001.
- Vasudevan, Ravi (ed.), *Making Meaning in Indian Cinema*, Oxford, Oxford UP, 2000.
- Virdi, Jyotika, *The Cinematic Imagination: Indian Popular Films as Social History*, New Brunswick, Rutgers UP, 2003.



